Народни инструменти и инструментално изпълнителство във Велинградско

Веселка Тончева

Резюме: Текстът очертава картината на традиционните инструменти, употребявани във Велинградския регион, с опит за диахронно наблюдение от първите публикации на Иван Качулев в средата на XX в. до днешното състояние на народния инструментариум и инструменталното изпълнителство. Теренните проучвания, които нямат претенция за изчерпване на региона, са проведени във Велинград и селищата Драгиново, Дорково, Костандово и Света Петка. По-детайлно са представени инструментите тамбура, кавал, чифт кавали, двоянка, зурна. Бегло е засегнат и характерът на изпълняваната инструментална музика, често свързана интонационно с местната песен.

Ключови думи: Велинградски регион, народни инструменти, инструментално изпълнителство, Иван Качулев.

Този текст ще очертае картината на традиционните инструменти, употребявани във Велинградския регион[1], с опит за диахронно наблюдение от първите публикации на И. Качулев в средата на XX в. до днешното състояние на народния инструментариум и инструменталното изпълнителство.

В началото на 60-те години на XX в. И. Качулев пише: „По Чепинското корито битуват музикални инструменти, каквито срещаме и в селищата на юг – в Разложко и Гоцеделчевско. От струнните инструменти и тук най-популярна е тамбурата, назовавана от местното население както в Разложко „тръмбура“ и „дрънка“. Но докато в Разложко е повсеместно разпространена, и то най-много всред българското християнско население, тук се среща по-рядко и е инструмент повече на българите мохамедани. „Помаците в празник на тръмбура свирят“ – ни казаха народни свирачи от Чепино“ (Качулев 1962: 197). И днес **тамбурата** с местното название *тръмбура* или *дрънка*[2] е широко разпространена в целия Велинградски регион. Почти не е възможно

[1] Текстът няма претенции за изчерпване на региона – теренните проучвания са извършени във Велинград и в селищата Драгиново, Дорково, Костандово и Света Петка в рамките на проект „Музикалният и танцовият фолклор на Северозападните Родопи. Преселници от и във Велинградско“ с ръководител проф. Д. Кауфман, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ – МОМН.

[2] Названието „булгария“ не е познато в региона.

обаче да се говори за конфесионално разграничение в употребата на инструмента – на него свирят и българи мюсюлмани, и българи християни.

В своята теренна работа Качулев открива най-много свирачи на тамбура в селата Корова и Грашево. За Грашево авторът посочва като най-добър свирач на тамбура Мехмед Мустафа Тропчев, а за Корова (днешното Драгиново) – майстора свирач и певец Мустафа Атипов. По онова време популярен майстор на тамбури е Ахмед Делсизов (Качулев 1962: 197), за когото и днес си спомнят в Драгиново, както и че тамбурата му, наричана *дронка,* била *„само с два тела“*[3]. Според Качулев във Велинградско, както и в Разложко, тамбурите са с 2, 4, 8 или 12 струни, но като „старобитна“ той дефинира тъкмо двуструнната тамбура. Такива по-стари образци все още могат да бъдат открити в някои от Велинградските села (аз попаднах на все още запазени инструменти в Драгиново и Дорково). М. Тодоров също дефинира двуструнната като „една от най-примитивните тамбури“, според него изоставена от народните музиканти и излязла от употреба (Тодоров 1973: 122).

Двуструнна е тамбурата на Юсуф Табаков от с. Дорково, направена е от баща му – Ахмед Табаков. Моделът, по който е изработена, е взет от Белица и е възпроизвеждан многократно: „*Старите* (тамбури, бел. В. Т.) *беха кòпани, дълбани, такава може само в Белица да се намери, тука идваха от Белица с такива дълбани, после направихме такива с бащата, вкарахме ги в серия, всичките им бехме направили, който желаеше“*[4]. Същият модел „копана“ двуструнна тамбура си купува (от цигани) и самоукият инструменталист Александър (Цанко) Доспатски от с. Дорково. А Митко Карабельов, дългогодишен ръководител на ансамбъла в Костандово, си спомня, че там също *„двама майстори са правили стари тамбури с две струни“*[5].

С три струни е още един стар инструмент – тамбурата на Мехмед Мустафа Али от с. Света Петка, която сам си изработва, както и сам се научава да свири, след като излиза от казармата – „*сещаш се, че всичко става с мерак, 90 на сто са самоуки“*[6]. Този „тръмбурджия“ знае, че в региона е имало стари майстори на инструменти, които са правели добри тамбури по модел[7], но по-голямата част от тях вече не работят и тъй като той не одобрява фа-

[3] Милен Налбантов, род. 1939 г. в с. Драгиново, обр. висше, учител, директор на училището, сега пенсионер, с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[4] Юсуф Табаков, род. 1947 г. в с. Дорково, обр. 4 кл., овчар, земеделие; с. Дорково, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[5] Митко Карабельов, род. 1950 г. в с. Дорково, обр. висше – музикална педагогика (ВМПИ – Пловдив), от 1973 г. ръководи ансамбъла към читалището в гр. Костандово; гр. Костандово, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[6] Мехмед Мустафа Али, род. 1945 г., обр. основно, земеделие; с. Св. Петка, 27 юни 2012 г., зап. В. Тончева.

[7] Такъв майстор, който в последните години вече не работи, е Муса Ходжов от с. Пашово (за него повече вж. у Попова 2009).

брично изработената „тръмбура", сам си я прави. Дървото, което избира, е череша, тъй като *„по-мекото дърво, по-мек глас дава"*. Размерите на инструмента са по „негово съображение" (и реално тамбурата му има по-големи размери от разпространените в региона), като аргументът му е *„да ти хареса гласа като кубето на джамията... Уйдисваш прагчетата"*. Макар че за кратко е свирил и в местното читалище, инструменталната практика на Мехмед Мустафа Али е само „*за себе си" – „ние така ще си залезнем, ние не свирим за професионално, така за удоволствие"*[8].

Качулев споменава, че на тамбура свирят само мъже – народът казва „Не йе женска работа" или „На прескутник тръмбура не връви" (Качулев 1952: 103). За повече от половин век обаче тази практика е променила полово диференцираното си функциониране. Например в с. Драгиново години наред работи Грета Кадьова[9], която започва своя професионален път в читалището в селото като преподавател по тамбура, а впоследствие и като ръководител на вокалната група и на ансамбъла. Митко Дедов[10], който днес ръководи оркестъра към ансамбъла в читалище „Методи Драгинов" в с. Драгиново, започва да свири на тамбура тъкмо при Грета Кадьова, а по-късно се обучава в свирене и на акордеон. Оркестърът към ансамбъла в определен момент от своето развитие достига до състав от шест тамбури, шест кавала и едно дайре.

По подобен начин оркестърът към ансамбъла в читалището в гр. Костандово в историята си е достигал до състав, в който най-голям брой са били именно тамбурите. Основател (през 1973 г.) и ръководител и до днес на ансамбъла е Митко Карабельов, който си спомня, че първото представяне на сцена на състава е за 8 март – *„само жени с две тамбури и акордеон"*, тъй като *„най-популярният инструмент за концертно изпълнение е тамбурата"*[11]. Днес активните инструменталисти са 3–4 тамбуристи, които са подкрепени от акордеон и тарамбука. В Драгиново и в Костандово инструментите вече са фабрични и закупени като инвентар на читалището.

Когато през 1994 г. Николай Кривошийски поема ансамбъла в Дорково (от баща си Васил Кривошийски, негов основател), оркестърът включва 3–4 тамбури. Музикантът отбелязва: *„Ние свирим със стандартни тамбури, ама съм виждал тука по селата стари със по две, по три струни, тука по района нагоре, и по Драгиново"*[12]. Кривошийски си спомня, че към онзи

---

[8] Мехмед Мустафа Али, с. Св. Петка, 27 юни 2012 г., зап. В. Тончева.

[9] Грета Кадьова, род. 1945 г. в гр. Велинград (Чепино), обр. средно музикално, певица, основател и ръководител на ансамбъла в с. Драгиново.

[10] Митко Дедов, род. 1960 г. в с. Драгиново, обр. средно – машиностроителен техникум, шлосер, работил две години в Държавен ансамбъл – Кюстендил, свири на тамбура и на акордеон, ръководител на оркестъра на ансамбъла в Драгиново.

[11] Митко Карабельов; гр. Костандово, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[12] Николай Кривошийски, род. 1960 г. в с. Бело поле, Видинско, обр. висше – музикална педагогика в АМТИИ, Пловдив, 15 години ръководител на Ансамбъла в с. Дорково; гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

момент недостиг има на кавалджии, докато тамбуристи има достатъчно, и то основно българи мюсюлмани (сред тях е и споменатият вече Юсуф Табаков). Атанас Димитров, дългогодишен преподавател по тамбура и ръководител на тамбурашки оркестър в читалището в Чепино, също споменава за връзката на българите мюсюлмани с тамбурата: *„Тия, помаците, си бяха като научени, дойдат и няма много на какво да ги научиш. Знаят си песните, знаят си бурдона“*[13].

Тамбурите във Велинградско и Разложко, а и в други краища на страната в миналото са диатонични, а днес са хроматични – отбелязва И. Качулев през 1962 г. Той цитира 49-годишния инструменталист Борис Янушев от Чепино, който обяснява: „Ний дрънкахме на тамбури без полугласове“ (Качулев 1962: 197). Що се отнася до настройването на тамбурите във Велинградско днес, М. Карабельов отбелязва, че когато тамбурите са шестструнни, настройването е *„ми-си-ми, втората държи квинтата, другата – унисон октавата. В целия регион по този начин се прави. Като втората е на квинтата, малко и хармонийка се получава“*[14]. Според Митко Дедов *„автентично е, ако е с бурдон, ми-си-ми“,* а когато е без бурдон – *„настройват ми-си-сол-ми“*[15]. Атанас Димитров обаче съобщава, че в региона са *„свирили на триструнни тамбури – ми, си, сол – една солираща и две бурдониращи. После вече – хармония, акомп, повече възможности. Кокарешков ги въвежда, местните бяха с по-дълъг гриф“*[16].

Както за тамбурата, така и по отношение на **духовите инструменти** И. Качулев отново прави разграничение в употребата им по конфесионален белег: „Много разнообразни по цялата област са духовите инструменти. Тук се срещат гайда, свирка, назована още цафара, кавал, дюдюк, двоянка и зурна. Обаче всички поменати инструменти не се използват еднакво от цялото население. Може да се каже, че българите християни, българите мохамедани и циганите проявяват предпочитание към едни или други инструменти“ (Качулев 1962: 198). Например **кавалът** във Велинградско е твърде рядък инструмент между българското християнско население, в по-ново време тук е пренесен триставният кавал[17], но това според автора е „мода“ след 9 септември 1944 г. (Качулев 1962: 201). По информация от Чепино обаче през 40-те – 50-те години на XX в. все пак християни са свирили на кавал – например в Джолева махала на Гергьовден, *„когато се топят китките“.*

[13] Атанас Димитров (1946–2012), род. в гр. Велинград (Чепино), обр. средно икономическо, счетоводител, тамбурджия, ръководил групи и обучавал деца; гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[14] Митко Карабельов, гр. Костандово, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[15] Митко Дедов, с. Драгиново, 28 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[16] Атанас Димитров, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[17] Триставният кавал е най-широко разпространената форма на кавал у нас, споменава и М. Тодоров – техническото устройство на всички кавали е еднакво, но те често се различават по дължината на тръбата (от 500 до 860 мм), което е причина за различната височина на основния им тон (Тодоров 1973: 44).

При теренните си изследвания Качулев често попада на информация, че старите помаци свирят само на кавал и тамбура и че местните кавали са едноставни. Той установява, че колкото повече се движи на юг по посока на Грашево, и особено като прехвърля най-високата част на Доспатския Балкан при Каратепе и приближава към Сърница, кавалът се среща все по-често и се нарежда на първо място сред инструментите на българите мохамедани (Качулев 1962: 201). Действително, в този регион още по време на Османската империя е развито овчарството и *„всеки овчар си носи свирката с него, дали ще бъде свирка бъзова, дали ще бъде кавал...“*[18]. 90-годишният Реджеп Мазълов от с. Драгиново е потомствен овчар, който сам е правил свирките си, а кавалите е купувал: *„Със кавал свиря много, с овцете... Немаше овчер без свирка, без кавал. Кавалите се купуват, нема дърво тука. На три съ кърши – един от слива, един от осен“*[19]. По-късно, когато се сформира инструментална група към ансамбъла в Драгиново, първоначално изпълнителите започват тъкмо със собствените инструменти: *„Ние тука немахме субсидия некаква и всеки си носи кавал от дома, всеки си идваше с кавала“*[20].

На Р. Мазълов от Драгиново е позната и практиката за свирене на **чифт кавали**, според него пренесени в региона отвън: *„Нашия дедо беше донесъл от Ниш – дълги, чифте кавали“*. И. Качулев ги намира сред „българите мохамедани“ от Девинско и в регионите към Гоцеделчевско, но център на производство на едноставни чифт кавали е „българомохамеданското“ село Беслен (Качулев 1962: 201–202). М. Тодоров също споменава, че „двойните кавали“ се изработват винаги от две отделни, еднакви по размер и основен тон цилиндрични тръби и се съхраняват по два в специална дървена „кавалница“ (калъф)“ (Тодоров 1973: 47).

Р. Мазълов си спомня, че и в Драгиново са били познати „чифте кавали“. Той прави сравнение на инструменталното изпълнение с песенната диафония: *„Прави две свирки, на колко разстояние са дупките – да земат глас. Единия гласѝ, само да държиш, да гласиш. Като да поя̀т двама човека – аз почвам мелодията каквато е песната, такава, отсвирвам, трябва да знаш мелодията, да знаш песнята“*[21]. Според М. Тодоров на чифт кавали у нас се свири едногласно и двугласно. Обикновено първото изложение на мелодията (народни песни със запазен вокален характер) се изпълнява на един глас, а второто – двугласно с лежащ бурдонен тон (Тодоров 1973: 48).

Ръководителят на ансамбъла в с. Дорково Н. Кривошийски споменава за свирене на чифт кавали и в Дорково – в по-ново време то е намирало дори употреба в ансамбловите изпълнения в читалището: *„Ние*

---

[18] Милен Налбантов, с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[19] Реджеп Мазълов, род. 1923 г. в с. Драгиново, обр. 4 кл., овчар; с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[20] Милен Налбантов, с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[21] Реджеп Мазълов, с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

така свирехме, но преди това как е било автентично, дали е имало, ама сигурно е имало, ние го правехме в Дорково. Никой не ни учи, но... С кавали...“[22]. Обяснението, което той дава за възникването на тази инструментална диафония, е свързано отново със структурата на песенния двуглас и маркира диференциране между безмензурните и мензуралните инструментални мелодии: *„На два гласа свирехме така, по тоя начин – със бурдон и със мелодия. Когато е бавна мелодия, не можеха и двамата да свирят мелодията, защото не могат извивката да си... Като е бавна мелодията – единият свири исото, другият свири, води, нали, а вече на песните си свирехме едногласно, и двамата мелодията, защото я знаят и двамата“*[23].

Практически тази диафония е по-присъща на друг инструмент – **двоянката**. Качулев я определя като инструмент „много типичен за този край“. Наричана е още „чифте свирка“. Отново той подчертава, че на нея свирят най-вече „българите мохамедани“. Най-много двоянки Качулев открива в с. Грашево. По устройство те не се отличават от двоянките в други региони. Единствената разлика е, че не са направени от цяло дърво както обикновено, а от две четвъртити дръвчета с цилиндрични цеви. В долния си край те се стесняват от външната страна, а от вътрешната са прави и се долепят, свързват се една с друга посредством дървена скоба (Качулев 1962: 199).

М. Тодоров излага хипотезата, че „в началния си стадий двете тръби на двоянката са битували като отделни инструменти, служещи за изпълнение на примитивен двуглас, по-късно са били съединени в горния си край при наустника, а в долния – раздалечени“ (Тодоров 1973: 64). Същото предположение прави и Ст. Джуджев (Джуджев 1975: 45). М. Тодоров отбелязва, че „се срещат двоянки, изработени от две отделни звучащи тела, вързани с връв или съединени в едно чрез подвижна дървена скоба. Срещат се двоянки, чиито отделни тръби са залепени една в друга“ (Тодоров 1973: 64–65). Чрез наблюдения върху четири инструмента от сбирката за народни инструменти към Института за музика при БАН[24] Ст. Джуджев не само илюстрира тези възможни варианти за свързване на тръбите, но и смята, че по този начин може да се очертае нагледно развитието на този инструмент – първата двоянка е от две тръстикови тръби, свързани с конопена връв; втората е от дърво, но свързването на тръбите е чрез подвижна дървена скоба; третата е с по-голям размер и тръбите са залепени с туткал; четвъртата е изработена от цял дървен блок (Джуджев 1975: 46). От последния вид е най-често срещаната двоянка в България – правоъгълна дървена призма, в която са пробити две успоредни вътрешни цеви.

[22] Николай Кривошийски, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[23] Николай Кривошийски, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[24] Понастоящем сбирката се съхранява в Института за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН.

Качулев наблюдава зависимост в употребата на двоянки и чифт кавали – в посока към Девин с увеличаване на чифт кавалите намалява употребата на двоянки (Качулев 1962: 205), а според моите събеседници нерядко от този край са пренесени двоянките към равнината. Александър (Цанко) Доспатски притежава два стари инструмента – по-голяма двоянка от 1969 г. (купена от с. Света Петка) и по-малка – от 1975–76 г. Той е дългогодишен участник в инструменталната група към ансамбъла в Дорково и двоянката е един от инструментите, които владее: *„Имам две двоянки – една малка и една голяма, отгоре са донесени, една година бех в Банско тракторист. Като бехме деца, и тия бабинченчета им викаме, и тия свират – едни от единия баир, ние от другия.... Попитах откъде мога да си купа, те това време се правят пролетта, когато мъзгата... Чука така, изреже между два съча разстоянието, сърцевината съ измуши. Направиха ми една двоянка и аз като си дойдох тук, значи за шести клас става въпрос. И тук стария Кривошийски, като си дойдох есента тука и жени пееха, да им съпровождам на отсвира. И стана работата, излезохме на сцена"*[25]. „Старият" Кривошийски, както го наричат в Дорково (основател на ансамбъла), също е свирел на двоянка. И въобще инструментът е познат в селото най-вече сред овчарите[26]. Митко Дедов също отбелязва, че в Драгиново е *„имало в по-старо време кавалджии, свирили и на двоянки, малки"*[27], при които *„двугласът се усеща повече"*[28]. Митко Карабельов, ръководител на ансамбъла в гр. Костандово, дори прави своеобразен експеримент с изпълнение на осем двоянки едновременно, като поръчва изработването им специално за целта от майстор в Медени поляни.

Интересно е, че умението да свири на двоянка „отваря" пътя на Александър Доспатски и към друг инструмент – **зурната**, защото според него *„на двоянката дупките са като на зурната"*. Той дефинира местните по-малки зурни като *„пещерки"*, *„а петричките са па по-големи, те си знаят как ги викат"*[29]. Още в началото на 60-те години на XX в. И. Качулев пише за Велинградския регион: „По събори, сватби, сюнет, борба и други народни празненства най-популярен народен инструмент е зурната, която тук назовават „зурла" и оттам „зурладжия" (Качулев 1962: 199). Всъщност зурната в Чепинското корито е пренесена най-вече от Разлог и Бабек. „Свирачи на този инструмент са само циганите мохамедани. Никога на зурна не са свирили българи или българи мохамедани" – пише Качулев

---

[25] Александър (Цанко) Доспатски, род. 1951 г. в с. Дорково, обр. средно, багерист, тракторист, шофьор, свири на двоянка и тамбура, дългогодишен участник в ансамбъла на с. Дорково; с. Дорково, 28 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[26] По информация на Николай Кривошийски, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[27] Митко Дедов, с. Драгиново, 28 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[28] Милен Налбантов, с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[29] Александър (Цанко) Доспатски, с. Дорково, 28 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

(Качулев 1962: 199). Малко по-късно това споменава и Н. Кауфман – изпълнители на зурна са „само турци и турски цигани, българите не свирят на зурна" (Кауфман 1965: 251). Авторите Л. Пейчева и В. Димов дават информация за България и за територията на днешна Република Македония, според която музикантите зурнаджии най-често са определяни като цигани, свирещи за различно по етническа принадлежност население (Пейчева, Димов 2002: 20).

„Както навсякъде, и тук (Чепинското корито – б. м., В. Т.) зурната се употребява по две заедно с тъпан" (Качулев 1962: 199). Относно тъпана Качулев установява, че той не е познат на християнското население, на него свирят само мюсюлмани цигани, и то в съчетание със зурни. „С него чукат при Рамазан", цитира свой информатор Качулев, „когато ходят да събуждат религиозните" (Качулев 1962: 208). Днес редица български автори и автори от Република Македония също отбелязват, че зурната не се употребява като солов инструмент, а само като чифт, в комбинация с един или два тъпана. (Пейчева, Димов 2002: 22). Йордан Караиванов (Уската) от с. Дорково е от ромски произход, владее кавал, гъдулка и зурна и е участник в Дорковския ансамбъл, но основно препитание му дава именно зурната. Той аргументира съчетанието на два инструмента, като така очертава функциите на двата гласа: *„Две свирки и два тъпана трябва да е, какъвто и да е музикант, една свирка не върви и два тъпана. Едната е водеща, едната води, другата държи акомпа. После другия, пак другия, ние се меним, след това пък другия да е водещ"*[30].

Както и Качулев пише през 1962 г., названието на инструмента във Велинградско е *зурла*. На територията на България (в Югозападна България) се срещат три вида зурни – според размера: дълги в Разложко, средни в Петричко и къси в Гоцеделчевско. Разложките и гоцеделчевските зурни се определят от музикантите като *каба,* а петричките – като *тънки (джура)*. Според зурнаджиите разложките са големи, а петричките – малки (Пейчева, Димов 2002: 43). Уската е запознат с регионалната разпространеност на зурната: *„Разлог, Петрич, Гоце Делчев – където работат там тия зурни"*. Нещо повече, той притежава два вида – разложка и петричка зурна, за да внася разнообразие: *„Има едни по-малки и едни по-големи, едни с по-нисък тон и едни с по-висок тон, ние работим с два вида – и нисък тон, и висок тон работим. Едно време работехме само на нисък тон, сега малко да измениме, почнахме на високия тон да работим. Когато съм с акордьона, вземам ниската, защото високата не мож да я хване акордьона"*[31].

Относно **гайдата** в музикалната практика на Велинградско И. Качулев установява употребата и на двата типа гайди, които съществуват у нас

---

[30] Йордан Караиванов (Уската), род. 1946 г. в с. Дорково, обр. 7 кл., строител, зурнаджия; с. Дорково, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[31] Йордан Караиванов (Уската), с. Дорково, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

– „малката гайда от равнината и голямата родопска гайда. В това отношение то се явява като кръстовище за тия два инструмента. На големите родопски гайди свирят „пришълци“ от вътрешността на планината, казват информаторите, а на малките свирят „местни хора – българи македонци“ – някогашни преселници от юг и „български цигани“. А навсякъде съвсем категорично ни отговориха, че „на гайда помаци не свирят““ (Качулев 1962: 199). Действително, и днес българите мюсюлмани в този регион не свирят на гайда. Н. Кривошийски от с. Дорково си спомня за починал вече стар гайдар – Пишотата, както и за *„едно момче, което учи за малко в Широка лъка“,* но заключава: *„Не познавам тук стар гайдар“*[32]. За кратко в ансамбъла е присъствал този инструмент, но не устойчиво. Митко Карабельов също споменава джура гайда, участвала в инструменталната група на ансамбъла в Костандово, но непостоянно. А М. Налбантов (българин мюсюлманин от с. Драгиново) е категоричен: *„Тука гайдата не е позната“*[33].

Свирката, дудукът, пищялката и цафарата се срещат във Велинградския регион преди всичко сред овчари. Употребява се **тарамбука**, която е позната по Чепинското корито и в Родопите, както и **дайре** (вж. и Качулев 1962: 208).

За **гъдулката** Качулев твърди, „че е съвсем чужд за този край инструмент. Тя е позната на местното население единствено само от мечкарите, които идват от време на време от вътрешността на страната“ (Качулев 1962: 198). Диахронното наблюдение сочи, че този инструмент и днес не е типичен за региона. Единствената му употреба (при това епизодична) е в ансамбловите оркестри като част от съвременните тенденции за сформиране на оркестров състав от подобен тип.

Що се отнася до изпълняваната инструментална музика, основно заключение на Качулев е, че тя „показва голяма близост с песента“. В теренната си работа в региона на Чепинското корито, а и опирайки се на по-ранни свои наблюдения, авторът установява, че в този край инструменталната музика не се е развила така, както в други области у нас – Тракия, Добруджа, Балкана, Северна, дори и Западна България. „И не само бавните, но и хороводните инструментални мелодии в Родопите и по Чепинското корито в повечето случаи представляват пренесени почти без изменение вокални мелодии за инструментално изпълнение. Само тук-там в някои мелодии се откриват чисто инструментални похвати“ (Качулев 1962: 230).

Днес народните музиканти правят ясна разлика между местния репертоар и „сценичната“ програма: *„Мелодии са от песните, трябва да си много упорит. Който разбира от музиката, разбира – има концертна програма и програма за автентични фестивали“*[34]. А. Димитров от Ве-

[32] Николай Кривошийски, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[33] Милен Налбантов, с. Драгиново, 24 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[34] Александър (Цанко) Доспатски, с. Дорково, 28 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

линград отбелязва, че при обучението на тамбуристи обикновено са копирали големите ансамбли и са ги обучавали стандартно и оркестрово, а това означава и обучение в *„стандартни отсвири“* – нещо, с което музикантът не е съгласен. Той залагал на модела *„всяка песен да си е от себе си“*[35]. Като отделна категория се възприемат инструменталните мелодии с непесенен произход. Кривошийски-баща създава няколко мелодии за оркестър, които стават основна част от репертоара на оркестъра към ансамбъла: *„Те са авторски, има една Дорковска ръченица, само инструментална и си я свирехме както си трябва, първо целия оркестър, после има соло кавал... Не сме я чували, защото не знам да има такива стари инструментални мелодии, щото свирят повече мелодиите от песните, дори на инструмент само – пак е песен“*[36].

Всъщност споменатите ансамбли – в Дорково, в Драгиново, в Костандово, в голяма степен избират стратегията за изпълняване на местни песни и инструментални образци (произхождащи от песен), защото тъкмо това е репрезентативно и защитава яркия облик на групата, която трудно би могла да се мери с нивото на професионалните ансамбли. Н. Кривошийски, поемайки ансамбъла от баща си, се стреми да съхрани вече направеното, а то е именно в плана на локалната музикална традиция: *„Репертоарът беше възприеман абсолютно автентичен, нямаше тогава записи. Сега вече се влияят от всичко. Да се съхрани направеното, автентичното си е истинско – ако почнеме разни обработки, да подражаваме на някой известен състав, и се губи физиономията“*[37]. Същите аргументи изтъква и М. Карабельов, ръководител на ансамбъла в Костандово: *„Обработен фолклор ако поставим, ние не можем да се мерим с големите, затова си пеем нашето“*[38].

В заключение може да се каже, че картината на народния инструментариум във Велинградския регион за половин век – от наблюденията на Качулев в началото на 60-те години на XX в. до днес – не е контрастно променена. Но тя продължава динамично да се мени: изработката на инструменти се универсализира за сметка на индивидуалната ръчна изработка; губи се традиционният модел на обучение и на изпълнение на местния репертоар; участието в ансамбли, сценичните изяви, груповото инструментално свирене и усвояването на нови мелодии променят облика на инструменталната традиция. Благодарение на читалищата и други културни институции местният инструментален фолклор продължава да се поддържа, да се предава наследственото знание, но и да придобива нови черти, да търпи влияния, да търси съвременните пътища за изява.

---

[35] Атанас Димитров, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева

[36] Николай Кривошийски, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[37] Николай Кривошийски, гр. Велинград, 26 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

[38] Митко Карабельов, гр. Костандово, 27 юни 2011 г., зап. В. Тончева.

Литература

Д ж у д ж е в, Стоян 1975: Българска народна музика. Т. 2. София: ДИ „Музика“ [Dzhudzhev, Stoyan 1975: Balgarska narodna muzika, T. 2. Sofia: DI “Muzika“].

Ж е л я з к о в, Краси 2005: Булгария. Книга за българската тамбура. История, устройство, интерпретация. София: Кибеа [Zheliyazkov, Krasi 2005: Bulgaria. Kniga za balgarskata tambura. Istoriya, ustroystvo, interpretatsiya. Sofia: Kibea].

К а у ф м а н, Николай 1965: Народната музика в Пиринския край. – Известия на Института за музика – БАН, 11, 149–219 [Kaufman, Nikolay 1965: Narodnata muzika v Pirinskiya kray. – Izvestiya na Instituta za muzika – BAN, 11, 149–219].

К а ч у л е в, Иван 1952: Български народни музикални инструменти. Тамбурите в Разложко. – Известия на Института за музика – БАН, 1, 97–123 [Kachulev, Ivan 1952: Balgarski narodni muzikalni instrumenti. Tamburite v Razlozhko. – Izvestiya na Instituta za muzika – BAN, 1, 97–123].

К а ч у л е в, Иван 1962: Народните инструменти и инструменталната музика на българите мохамедани в Родопите. – Известия на Института за музика – БАН, 8, 197–235 [Kachulev, Ivan 1962: Narodnite instrumenti i instrumentalnata muzika na balgarite mohamedani v Rodopite. – Izvestiya na Instituta za muzika – BAN, 8, 197–235].

П е й ч е в а, Лозанка, Венцислав Д и м о в 2002: Зурнаджийската традиция в Югозападна България. София: Българско музикознание. Изследвания [Pejcheva, Lozanka, Ventsislav Dimov 2002: Zurnadzhiyskata traditsiya v Yugozapadna Balgaria. Sofia: Balgarsko muzikoznanie. Izsledvaniya].

П о п о в а, Биляна 2009: Българските майстори на народни музикални инструменти (традиция и модерност). Пловдив: Университетско издателство „П. Хилендарски“ [Popova, Biliyana 2009: Balgarskite maystori na narodni muzikalni instrumenti (traditsiya i modernost). Plovdiv: Universitetsko izdatelstvo „P. Hilendarski“].

Т о д о р о в, Манол 1973: Български народни музикални инструменти. София: Наука и изкуство [Todorov, Manol 1973: Balgarski narodni muzikalni instrumenti, Sofia: Nauka i izkustvo].

Веселка Тончева
Институт за етнология и фолклористика
с Етнографски музей
ул. „Акад. Георги Бончев“, бл. 6
1113 София, БЪЛГАРИЯ
vestonch@abv.bg